NITRATOS (1906-1935)

Nitratos #1: historia y caos

LAS COLECCIONES DE CINE DE LOS ORÍGENES DE NUESTRO PAÍS, se conserven en Filmoteca Española o en otros archivos fílmicos, lamentablemente son solo un pálido reflejo de lo que fue la producción de aquellos años. Sin embargo, sean películas completas o fragmentos, documentales o ficciones (esa terminología no se usaba entonces, eran películas de vistas, noticieros, filmes de asunto…), todas ellas se nos aparecen, cada vez que las vemos, cargadas de un peso que, sin duda, no les corresponde. Como únicas supervivientes del inexorable paso del tiempo, las miramos y casi las diseccionamos con un exceso de celo. Y hacemos recaer sobre ellas todo el peso de la historia. Una historia, que como recordaba Walter Benjamin y luego han subrayado otros autores *benjaminianos*, solo es caos y escombros. O al menos lo son los archivos. Estas imágenes que han llegado a nuestros días son, casi literalmente, escombros, pero historiadores, documentalistas y conservadores nos empeñamos en separarlas del caos, creando relatos que las anclen, que las doten de sentido, que las descifren. También los cineastas del archivo, a su manera, participan del mismo esfuerzo. Y los músicos, que siempre han estado ahí, ayudándonos a superar el caos del mundo y, más todavía, el caos del mundo filmado. En esta ocasión, le hemos pedido a Jonay Armas que nos ayude en el esfuerzo y no podemos estarle más agradecidos con el trabajo que ha realizado. Él explica, en otro texto de esta misma hoja de sala digital, las decisiones y estrategias que ha seguido para hacer ese excelente trabajo.

Sin embargo, es de justicia señalar que cuando hicimos la selección de materiales y los ordenamos en este programa no pensábamos en ningún tipo de texto superpuesto, ni siquiera musical, que sirviera para dotarlas de orden y sentido (de un relato). Más bien nos encontrábamos atrapados por esa idea del peso que la historia podía proyectar sobre ellas, sin dejar de ser muy conscientes, al mismo tiempo, del caos que albergan. (En el tiempo presente el exceso de peso histórico, y por lo tanto de orden, y el caos mantienen una relación casi física, táctil y quizá por eso, la selección de imágenes la hicimos de este modo). En principio, esa selección de materiales, y su orden, responden a un intento de preguntarnos por los usos políticos (en una acepción amplia del término) del cinematógrafo en sus primeras décadas. Desde esa perspectiva pretendíamos ordenar y seleccionar una colección de imágenes supervivientes en las que podían reverberar algunas ideas más cercanas a la antropología que a la historia (no hay orden cronológico) o incluso que a la cinefilia.

Una vez hecha la selección, la gran duda se planteaba con el lugar que debía ocupar la película de Baltasar Abadal: *Boda de Alfonso XIII y atentado*. Son las imágenes más antiguas de las ocho películas (o fragmentos de películas) que conforman el programa, pero su colocación al principio no tiene que ver con ese carácter, sino con el de montaje de atracciones (en sentido *eisensteiniano*) que contiene la película en sí misma, y que genera al programarse en cualquier contexto. La duda principal, y hasta el último momento, fue si esta película tenía que abrir o cerrar el programa. Una duda muy similar a la que debieron tener los exhibidores de *Asalto y robo al tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903) a principio del siglo XX con el primer plano del ladrón apuntando y disparando a cámara. Finalmente optamos con abrir con ella, porque nos pareció relevante ese juego entre caos y orden que propone Abadal y que resume muy bien el espíritu general de este programa. La película, como imaginarán, no es la única que existe del enlace real, pero sí fue la cámara de Abadal la que estaba más cerca del lugar donde Mateo Morral lanzó su bomba contra la comitiva y, por lo tanto, la que pudo registrar sus efectos. Se benefició, en este sentido, de no gozar de los mismos privilegios que otros operadores que pudieron colocarse en lugares más emblemáticos, pero la historia (en forma de magnicidio), como todo acontecimiento caótico, emergió entre la multitud que se agolpaba más allá de los límites del Palacio Real. El atentado queda reflejado en un plano lateral de lo que parece ser la carroza que ocupan los recién casados, y una mancha blanca que invade la imagen de

continúa en la página siguiente

***Nitratos* se podrá ver *online* hasta el 10 de abril de 2020 a las 12:00. Pulsa sobre este enlace para verla:**

VER **NITRATOS** ONLINE

Nitratos está compuesto por las siguientes piezas:

- **Boda de Alfonso XIII y atentado** (Baltasar Abadal, 1906)
- **Madrid, las tardes del retiro** (Autor desconocido, 1915) · Material propiedad de MUNCYT (Museo Nacional de Ciencia y Tecnología)
- **Centre excursionista Casal Cerverí** (Claudio Gómez Grau, 1927)
- **Castillo de Javier** (Miguel Mezquíriz, 1935) · Material propiedad de Filmoteca de Navarra (Gobierno de Navarra)
- **Islas Baleares: el General Marqués de Pinedo llega al puerto de Pollensa** (Autor desconocido, 1928) · Material propiedad del Arxiu del So i de la Imatge (Consell de Mallorca)
- **General Motors Peninsular S.A.** (Autor desconocido, ca. 1926)
- **Las barracas** (Fragmentos del largometraje original) (Mario Roncoroni, 1925)
- **Los apuros de un paleto** (Francisco Camacho, 1917)

NITRATOS (1906-1935)

Nitratos #1: historia y caos

izquierda a derecha a gran velocidad. A partir de ahí, tres planos y una fotografía. En el primero, muy extraño para 1906, la cámara no parece estar sobre un trípode, aunque sí es muy estable. Su altura es sorprendentemente inferior a la habitual en aquellos años (y a la del resto de planos de la misma película). Casi desde el mismo suelo, Abadal rueda el intento de unos individuos de reavivar uno de los caballos heridos, posiblemente por la urgencia que impone el caos del momento y la conciencia de historia. En el siguiente plano continuamos viendo el mismo caballo tumbado en el suelo (y posiblemente ya somos conscientes de que está muerto) pero el ángulo ha cambiado y la cámara ha retomado un punto de vista más alto y habitual. Los hombres ya no intentan reanimar al animal, sino que se esfuerzan ahora en desengancharlo de la carroza. Después vemos fugazmente cómo la comitiva real, con sus participantes claramente más nerviosos, continúa su recorrido. Y se acaba la película con una foto de los recién casados. Baltasar Abadal organiza su filme con una pulcritud monárquica fuera de toda duda. La historia y el relato dominan al caos, pese a que el atentado costó la vida a 23 personas cuyos nombres, por supuesto, no recordamos.

Las tres películas (o fragmentos) que vienen a continuación son un contrapunto de esa primera. Las tres registran momentos de ocio y celebración, aunque lo hacen en momentos muy diferentes, cuestión esta que queda reflejada en la relación que sus protagonistas establecen con la cámara. *Madrid, las tardes del retiro* (1915) es un momento todavía de descubrimiento y curiosidad. Los niños, pero también los adultos, observan el ojo mecánico sin saber que a su vez están siendo registrados por este. Sin embargo una década más tarde, en *Centre excursionista Casal Cerverí* (1927), de Claudio Gómez Grau, los protagonistas son muy conscientes de los usos de la cámara y los trabajan con profusión, posando para ella con una consciencia muy propia de los cineastas amateur de finales de los años veinte y, sobre todo, los años treinta. El caso de la película de Miguel Mezquíriz (quien años después sería un productor de cierto prestigio), es similar, pero la presencia de la cámara no resulta tan llamativa, y aunque se posa para ella, la interacción con la misma ya no es tan nerviosa. Ambos films, amateurs, son a su vez claros esfuerzos por trazar un territorio familiar, un espacio de (auto)reconocimiento, una escritura de la historia desde abajo. Una reorganización de lo caótico, ya no desde la fuerte presencia vertical del poder, sino desde lo más inmediato y reconocible: el territorio y sus tradiciones. En el caso de Gómez Grau la Cataluña interior que se mueve entre la tradición y la industrialización, en el de Mezquiriz el de las tradiciones (el tributo de las tres vacas) y los lugares emblemáticos de la historia (Castillo de Javier). *Islas Baleares: el General Marqués de Pinedo llega al Puerto de Pollensa* retoma la verticalidad: la historia desde arriba, casi literalmente, pues se trata de la filmación de una llegada de un grupo de aeroplanos. La película termina, igual que la película de Abadal, con un retrato del principal protagonista, en este caso un tal Comandante Longo, agregado aéreo de la Embajada italiana de Madrid y organizador de todos los eventos, tal y como aclara la cartela que precede dicho retrato. Lo que no pudo imaginar Ramón Úbeda i Perelló (cámara y posiblemente también realizador de la película, sobre el que tendremos que volver en breve) es que el marinero que espera detrás del comandante italiano tendría, durante los escasos segundos que dura el plano, unas incontenibles ganas de rascarse. De nuevo el caos colándose por las rendijas incluso de los relatos más estructurados de la historia. La continuidad de esta con *General Motors* viene por la idea de modernización: si las tres películas previas retratan el territorio reconocible y confortable, estas dos nos abocan a la idea de modernización, progreso e industria. Se trata de un filme publicitario que no solo vincula los coches de General Motors a esas ideas principales, sino que también suma otras como las de eficacia, juventud o accesibilidad universal.

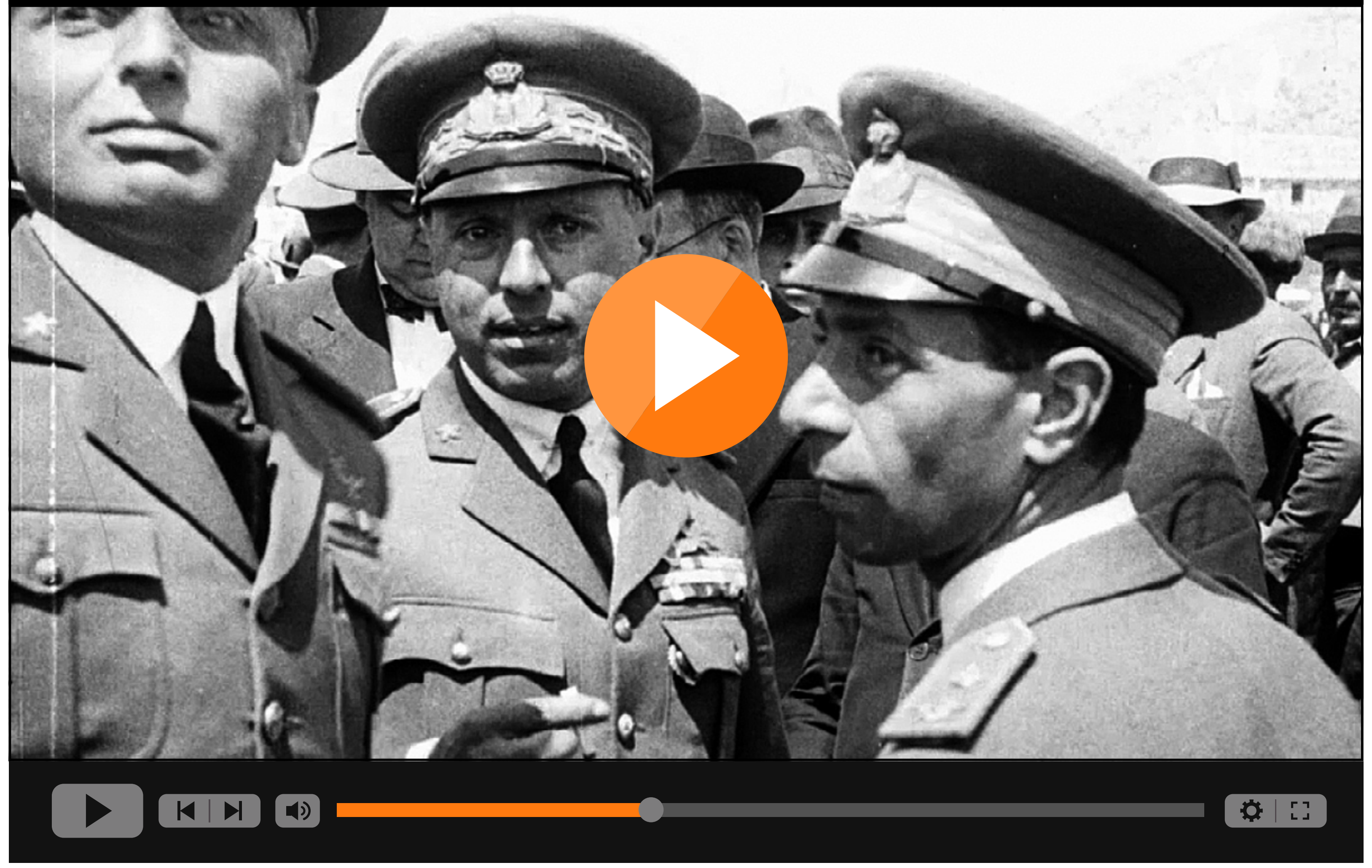
Se cierra el programa con dos breves fragmentos de sendas ficciones que son disparadero desde los cuales proyectar algunas inconfundibles señas identitarias de nuestro(s) cine(s). Los escasos dos minutos de *Les barraques/Las barracas,* primera de las películas que el italiano Mario Roncoroni filmó en Valencia, muestran un acercamiento jocoso al planteamiento dionisíaco y sensual de la vida (no por ello menos patriarcal) que se asocia a un concepto de mediterraneidad que ha sido promovido profusamente por muchos cineastas valencianos o con una profunda relación con su territorio. *Los apuros de un paleto* (Francisco Camacho, 1917) es un muy temprano ejemplo de esa peculiar confrontación de tradición y modernidad que se ha explotado en muchos momentos de nuestra historia y que continúa hasta nuestros días. En este caso, el paleto de turno introduce no tanto la sensatez tradicional y tranquilizadora que pudo llegar a ofrecer Paco Martínez Soria en el cine del desarrollismo, sino que se muestra como una figura desestabilizadora del orden urbano y claramente burgués.

Este es el puzle que nosotros hemos sido capaces de armar con estas imágenes supervivientes, pero las posibilidades son múltiples. Por fortuna, cuenta esta sesión con la música de Jonay Armas para que el caos (silencioso) no les aterrorice y puedan dejarse llevar por la poética que, sin duda, estos escombros también poseen.

Josetxo Cerdán
Director de Filmoteca Española

***Nitratos* se podrá ver *online* hasta el 10 de abril de 2020 a las 12:00. Pulsa sobre este enlace para verla:**

VER **NITRATOS** ONLINE



“COMO ÚNICAS SUPERVIVIENTES DEL INEXORABLE PASO DEL TIEMPO, LAS MIRAMOS Y CASI LAS DISECCIONAMOS, CON UN EXCESO DE CELO. Y HACEMOS RECAER SOBRE ELLAS TODO EL PESO DE LA HISTORIA

#DoréEnCasa es una iniciativa de Filmoteca Española que permite acceder durante un tiempo limitado a los materiales recuperados y restaurados recientemente

NITRATOS (1906-1935)

Nitratos sonoros

NO ES SENCILLO ACERCARSE, desde la música, a materiales que ya han cumplido o se acercan al centenario. Tampoco es sencillo buscar un diálogo con ellos en estos días de confinamiento, llenos de incertidumbre. Sobre todo cuando la bruma del tiempo lo ha cubierto casi todo y ya ni siquiera se conserva el nombre de su autor o, en el caso de *Las barracas*, de Mario Roncoroni, se trata de un fragmento superviviente que formaba parte de algo más grande pero que tampoco conocemos. Y tampoco lo es porque, en ese distanciamiento inevitable que impone el paso del tiempo, uno se siente si acaso capaz de dialogar con aquellas imágenes como si se tratase de un comentario externo, de la visión musical de quien observa a través del cerrojo del pasado. Se forma, por tanto, un bendito anacronismo entre la imagen pretérita y el sonido presente, una unión imposible pero momentánea entre ambas, un viaje en el tiempo que tal vez suene irreconciliable.

Lo más sensato, y quizá lo más honesto, sea tratar de adecuarnos al espíritu de cada pieza cinematográfica y acompañarla con los instrumentos y con la sensibilidad que nos ofrece el presente, ese que conforma el idioma común de nuestra cotidianidad. Y siempre con el piano como invitado, ya sea como invitado que se sitúa a lo lejos o como protagonista del pasaje, en parte porque ha sido el instrumento con el que aprendí a comunicarme desde los sonidos, y en parte porque ese sonido es también una parte casi indisoluble de nuestra relación y experiencia con el cine de la época muda.

Es por eso que a veces el piano aparecerá desde la nada, simplemente precediendo al silencio, como en el momento final de *Boda de Alfonso XIII y atentado* (Baltasar Abadal, 1906), o a veces como un narrador solitario tal y como ocurre en *Madrid, las tardes del retiro* (Autor desconocido, 1915).

La instrumentación trata de acomodarse a la naturaleza diversa de cada uno de los ocho fragmentos que propone esta sesión, sin renunciar a una cierta homogeneidad estética que, de alguna manera y desde la fugacidad, hermana todos estos materiales entre sí.

Siento que, al escribir música para la imagen, uno debe olvidarse de uno mismo, de su propia lucha diaria con el instrumento, para permanecer al servicio de esas imágenes y no al revés. Por eso *Nitratos sonoros* ha supuesto una hermosa oportunidad, como músico, de enfrentarme a piezas muy diferentes y preguntarme si soy capaz de hacer ese salto, de acompañar, de ayudar a hacer más accesibles esas imágenes del pasado, pero teniendo siempre presente que son ellas las protagonistas. He tratado de hacer música para estos pequeños momentos de cine con el deseo de que sea ahora el espectador quien se pregunte quiénes somos a través de estas imágenes, que descubramos el lugar del que hemos venido y que nos sigamos preguntando hacia dónde queremos caminar.

Jonay Armas

Jonay Armas es compositor, arreglista e intérprete, con el piano como instrumento principal. Colaborador en la revista Caimán Cuadernos de Cine y autor del blog dedicado al cine La Butaca Azul. Más información en su sitio web: jonayarmas.com

***Nitratos* se podrá ver *online* hasta el 10 de abril de 2020 a las 12:00. Pulsa sobre este enlace para verla:**

VER **NITRATOS** ONLINE

"HE TRATADO DE HACER MÚSICA PARA ESTOS PEQUEÑOS MOMENTOS DE CINE CON EL DESEO DE QUE SEA AHORA EL ESPECTADOR QUIEN SE PREGUNTE QUIÉNES SOMOS A TRAVÉS DE ESTAS IMÁGENES